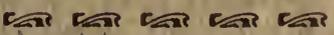


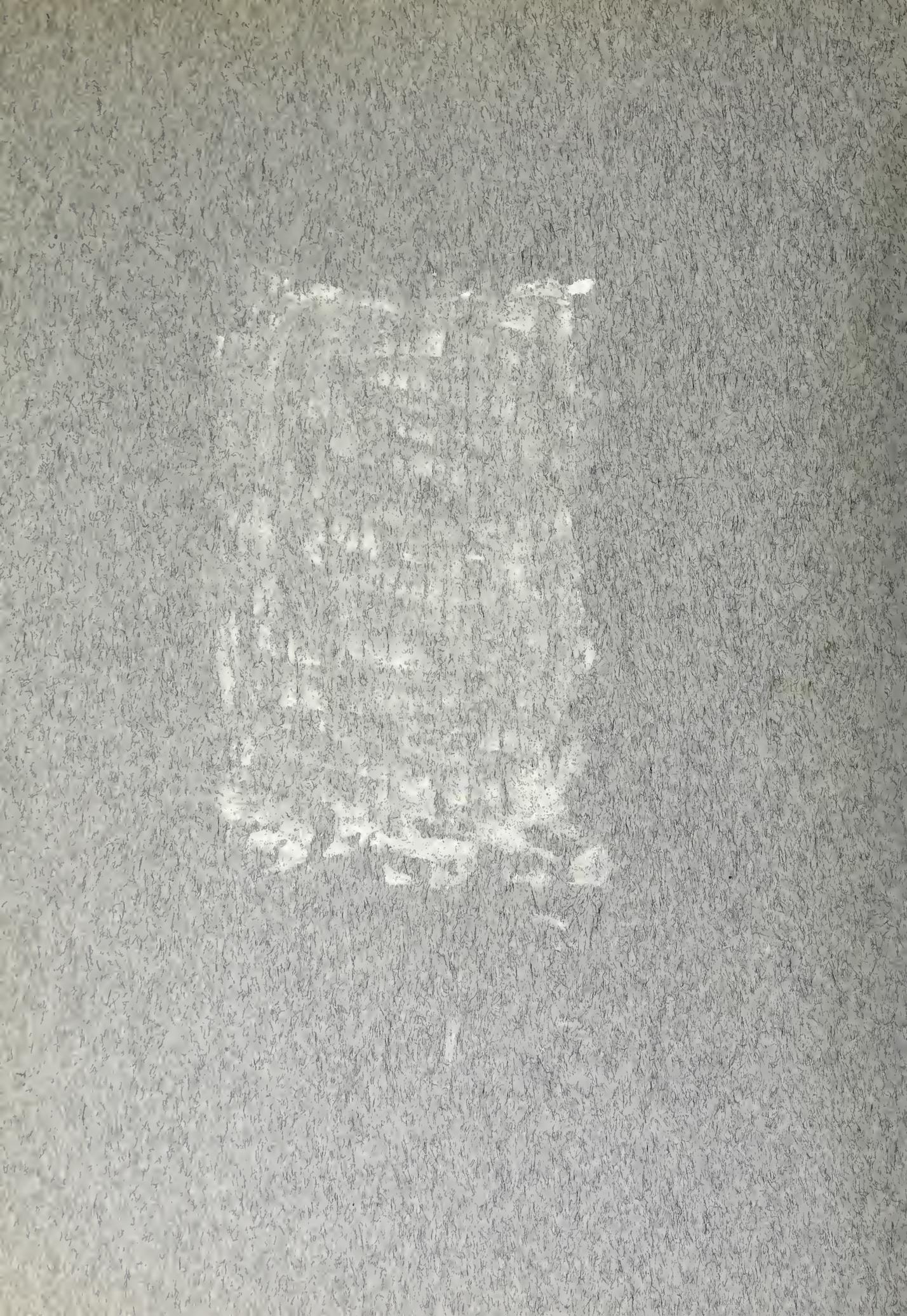
Georg Hermann

MAX LIEBERMANN



Sonderabdruck aus: „JÜDISCHE KÜNSTLER“.

Jüdischer Verlag, Berlin SW. 47. 





Digitized by the Internet Archive
in 2015

<https://archive.org/details/maxliebermann00lieb>

JUEDISCHE KUNSTLER

HERAUSGEBEBEN VON MARTIN BUBER

JOSEF ISRAELS VON FRITZ STAEL · LESSER URY
VON MARTIN BUBER · E. M. LILIE VON ALFRED
GOLD · MAX LIEBERMANN VON GEORG
BERMANN · SOLOMON J. SOLOMON
VON S. L. BENSUSAN · JESUDO
EPSTEIN VON FRANZ
SERVAES.



JUEDISCHER VERLAG, BERLIN 1903.

Georg Hermann

MAX LIEBERMANN



MAX LIEBERMANN.



Simson und Delila, Oelgemälde (1902).

Es ist eine vielleicht naturnotwendige, aber darum nicht weniger merkwürdige Thatsache, daß sich die beiden stärksten jüdischen Künstler der Gegenwart aneinander angeschlossen haben, und das, trotzdem jeder von ihnen fest in seinem eigenen Lande steht. Wie konnten sie gerade sich finden, der Jüngere zu dem Älteren, der Ältere zu dem Jüngeren? Keiner gab einen Deut seiner Persönlichkeit auf, und es empfingen beide von einander. Wie konnten gerade die beiden, Israels in Holland, Liebermann in Deutschland, den gewaltigen Einfluß gewinnen, wenn sie nicht trotz des gleichen Urgrundes ihrer Anlage und ihres Empfindens in ihrem Lande wurzelten? Von Israels ist gesagt worden, daß in seiner Kunst alles in nuce enthalten wäre, was die heutige Malerei Hollands zu bieten hätte; und von Liebermann mußte selbst ein Germanophile, wie Püdor, anerkennen, daß die starke Kunst des Malers durchaus deutsch wäre. Dehmel hat für diese Mischung kluge Verse in den „Zwei Menschen“ gefunden, dort, wo dem Helden von einem hassenswerten Rivalen gesprochen wird. „Er ist mir doch zu gottvoll zum Hass, ein so urdeutscher Menschheitstyrann, „Daß nur der Vollblutjude Liebermann ihn malen könnte, so schön voll Rasse.“

Dieses Dichterwort bietet eine feinsinnigere Synthese, als es seitenlange Auseinandersetzungen zu geben vermögen: Das deutscheste Wesen, das in seiner ganzen Rassigkeit nur der Vollblutjude Liebermann empfinden könnte! Die beiden Grundnoten seiner Kunst sind hier schroff gegenübergestellt. Eine schlichte, unpolierte Kraft der Empfindung, die jeder Phrase, jeder äußerlichen Rundgebung eines Sentiments abhold ist, hart und gesund, ohne bäuerisch oder roh zu sein, ist neben einer ungewöhnlichen Nervenfeinheit, die sich in dem Sinn für Nuancen jeder Art ausdrückt — ein Erbteil der jüdischen Rasse, und zwar ein Erbteil, das leider nur in wenigen bisher rein zu Tage getreten ist; es ist jener Zug, der das alte Testament von dem neuen scheidet, und der es zur Lieblingslektüre starker Geister machte. Das ethische Moment mag in ihm zurücktreten, das Phantasiemoment fast fehlen; aber sieht nur die Landschaft und sieht die Menschen, das Einfache ihres Daseins, Empfindens, Leidens, ihrer Verrichtungen! Der für den heutigen jüdischen Künstler spezifische Zug einer leichten Melancholie, einer Gedrücktheit, ja des Rokettierens damit, liegt eigentlich von Hause her nicht in der jüdischen Rasse, sondern ist ihr in dem zähen Widerstand, welchen sie der Assimilierung mit fremden Völkern bot, aufgezwungen worden. Auch Israels ist nicht immer von ihm frei, nur bei Liebermann wirst du ihn nicht entdecken. Es giebt in seinem Werke Arbeit, Ruhe, Alter, Häßlichkeit — wenn nicht das Wort Emersons Geltung haben soll, daß der Künstler die ganze Welt durchwandern kann, ohne auf Widriges, Häßliches und Gemeines zu stoßen — aber vergebens wirst du bei ihm irgend eine Müdigkeit der Empfindung, Schlawheit, Hinsterben — oder nun gar ein Schwelgen darin — suchen. In Aeußerlichkeiten findest du auch im Werke Liebermanns nur wenig Beziehungen zur jüdischen Religion. Soweit ich es kenne, hat er dreimal sich an biblischen Stoffen versucht. „Jesus bei den Schriftgelehrten“, „Simson und Delila“ und dann eine Kohlezeichnung zu jener Stelle des Buches Hiob, da zu dem geschlagenen Mann die Freunde kommen: Achar ken possach Hijauw ess pihu wajkallel ess jaumau. — Dann aber öffnete Hiob seinen Mund und verfluchte den Tag, da er geboren.

Die äußeren Charakteristiken, die sinnfällig in Liebermanns Kunst den Juden als Urheber erkennen lassen, sind hier nicht oder nur gering vorhanden. Das Sentiment fehlt also, selbst die Satyre fehlt, die Weichheit und Schlawheit der Empfindung fehlt, jüdischreligiöse Stoffe oder



Das Töchterchen des Künstlers
(1885).

solche aus dem jüdischen Leben sind nur verschwindend wenig in seinem Werke, und wie kommt es nun, daß Dehmel trotzdem den Vollblutjuden darin erkennen will? Das ist eine Sache der Empfindung, die der Umschreibung durch Worte spottet. Nehmen wir eine weitgeführte Arbeit Leibl's und eine bis zur gleichen Vollendung gebrachte Arbeit Liebermanns, beide



Parageienallee im zoologischen Garten in Amsterdam (1901).



Frau am Spinnrad.

mögen die gleiche Treue des Detailstudiums verraten, so wird doch zwischen ihnen ein Unterschied bestehen, den man nicht besser ausdeuten kann, als daß man sagt: das eine wäre mit den Muskeln, das andere mit den Nerven gemalt. Hier drang die unglaubliche Ruhe, der feste Blick, die nie ermüdende Hand bis in's Letzte und Subtilste vor; es ist eine kühle und selbstverständliche Verstandesaüßerung, daß das erfaßt wurde. Und dort tastete ein angespanntes, erregtes, aufnahmefähiges Nervensystem den feinsten Intervallen in Form und Farbe nach. Hier wurde Leben auf Eis gelegt, und dort in seiner ganzen Beweglichkeit durchempfunden. Man nehme eine Zeichnung oder Radierung Liebermanns und halte dagegen eine Arbeit Klingers in der trockenen Wissenschaftlichkeit des Detailstudiums, die uns wie die scharfen Augen goldbebrillter Herren anblickt — und man wird die ganze Differenz der Anlage die ganze Verschiedenheit der Rassen darin spüren. Hier Nerven, dort Muskeln. Hier der Versuch, das Leben in großen Zügen zu packen, und dort das Ringen, vom Kleinsten her auch im Größten seiner Herr zu werden. Verschiedene Wege, verschiedene Anschauungen, verschiedene Temperamente. Bei Liebermann die einfache, starke Liebe zum Leben an sich; und da das Zergrübelte, dieses Bündel von Beziehungen,



Der Sommer.

Wanddekoration für ein Schloß
in Mecklenburg

der Anatom, der bei Klinger — oder mehr noch bei seinen Schülern — in jeder Aktzeichnung zu Tage tritt und den Künstler zur Seite drängt. Oder nehmen wir ein Gemälde Klingers und eines von Liebermann. Dort kaum mehr wie eine kolorierte Zeichnung und hier der ausgesprochene Farbensinn, oder richtiger Ton-sinn, das Empfinden für Valeurs. Nehmen wir selbst einen Böcklin, der gewiß den Begriff der Farbe kennt, so ist sie bei ihm noch nicht so harmonisch gemeistert, in dieser feinen Abwägung gruppiert, wie in dem Werke Liebermanns; es sind zwei ganz verschiedene Temperamente, die sich gegenüberstehen, einander ausschließen; und es ist eine Tatsache, daß der jüdische Künstler Maler in einem feineren, höheren Sinne ist. Nicht der Sinn für helle, leuchtende Werte, kräftige Farben ist ihm gegeben, aber für das Musikalische der Farbe, ihren Klangwert bringt er ein empfänglicheres Organ mit. Geht doch die Sage — und sie will immer noch nicht ganz schweigen —, daß derjenige Künstler, der dies Organ bisher am stärksten besessen, daß Rembrandt jüdischer Abkunft war. Sehen wir weiter einen Böcklin an: wie kühl und sicher — trotz tausendfacher Ueberlegung — das heruntergemalt ist; und nun dagegen einen Liebermann: diese Verve, dieses Temperament der Pinselführung, der Esprit — ohne die üble Nebenbedeutung einer gewissen Leichtfertigkeit, — mit der so etwas hineingesetzt ist! Die Lieblinge Böcklins waren Memling und Roger van der Weyden, und die eines Liebermann sind Hals und Rembrandt, das ist bezeichnend für den Unterschied der Temperamente, der Rassen, der Nerven. Man verstehe mich recht: es liegt mir gar fern, hier abzuwägen und abzuurteilen; ich sage nicht, diese sind besser und jene schlechter, minderwertiger; ich will nur die Unterschiede aufzeigen. Ich weiß genau, daß der deutsche Künstler eine Reihe bedeutsamer Eigenschaften aufweist, die dem jüdischen Künstler mangeln und mangeln müssen, so z. B. eine starke, organisch schaffende Phantasie, die sich in runden und reinen Bildern ausspricht, eine gewisse märchenfreudige Kindereinfalt des Herzens. Es kommt mir manchmal vor, als ob die ältere jüdische Rasse zur germanischen Sprache, wie Ulrik Brendel zu seinem einstigen Schüler, dem Pfarrer Rosmer: du hast dir dein liebes Kinderherz bewahrt; kannst du mir etwas leihen, Johannes, kannst du

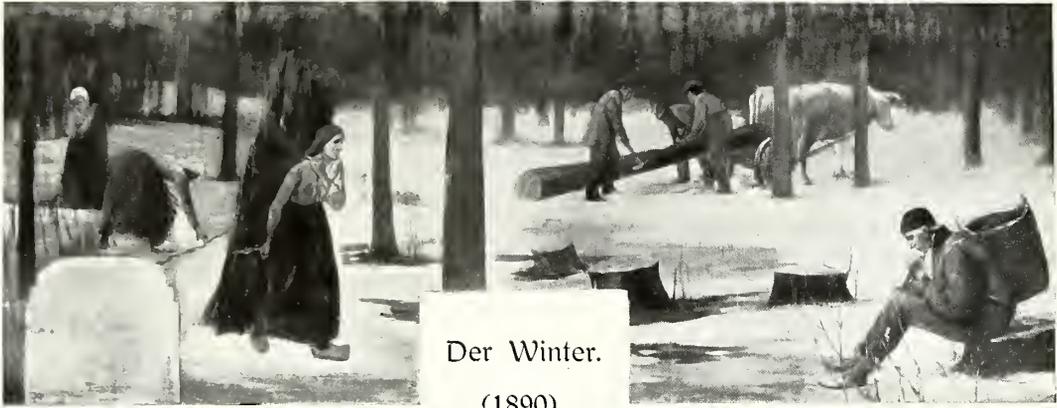
mir ein paar abgelegte Ideale leihen? — Ich untersuche hier nur, ich urteile nicht, ich wäge nicht, ich stelle nicht fest, wo mehr Licht oder mehr Schatten ist. Jede starke Persönlichkeit ist unvergleichlich, trägt den Maßstab in sich selbst, nur bei Dutzendware läßt sich sagen, welches Stück besser ausgefallen ist. Temperamente und Persönlichkeiten kannst du nicht aneinander werten. In den Eigenschaften des Temperaments, der Persönlichkeit aber spürst du bei Liebermann etwas von seiner Rasse, seiner Herkunft, da ist er, wie Dehmel sagt, der Vollblutjude, wenn er es selbst auch nicht wahr haben will und dich vor ein Bild von Uhde führt, das neben einem von ihm hängt, fragend, was ist hier an dieser Malerei jüdisch und an dieser christlich?

Es sind doch Unterschiede, wenn sie auch der Worte spotten; aber, wie gering ist überhaupt die Möglichkeit, Malerei in Sprache umzusetzen! Gewiß, Liebermann hat den Einfluß gewonnen, nicht weil er Jude ist, sondern trotzdem er Jude ist. Bedenken wir, es giebt keine jüdische Kunst, ja, es hat vielleicht nie eine jüdische Kunst gegeben, holte sich doch Salomon zum Tempelbau Sidonier als Zimmerleute. Und die Werke jüdischer Künstler der Gegenwart unterscheiden sich äußerlich nicht von denen ihres jeweiligen Landes; Pissarro's Gemälde waren erst den Fontainebleauern, einem Daubigny verwandt, dann wurde er einer der frühesten Impressionisten mit Sisley, Monet, und heute steht er fast bei den Neoimpressionisten; er hat die ganze Kunstentwicklung seiner Zeit, vor allem seines Landes mitgemacht. Israels ist Holländer. Liebermann, trotzdem er holländische Motive bevorzugt, Deutscher, ja spezifisch Norddeutscher. Vieles, fast alles, das Beste danken sie ihrem Lande, — aber ihre Art des Sehens, des künstlerischen Vortrages, der Urgrund ihrer Begabung, eine spezifische Note der Empfindung, etwas, das in den Nerven liegt und in ihrer Kunst bedeutsam mitspricht — das danken sie ihrer Rasse, das ist jüdisch an ihnen; ebenso wie es das ewige Vorwärtsdrängen, nie stagnieren, nie beharren, nie zufriedensein ist. Es ist die Rasse in ihnen, die sich immer auf die Seite des Fortschrittes schlägt, und die sie dadurch zu Führern prädestiniert; es ist unleugbar, daß die Juden



Der Frühling.

Wanddekoration für ein Schloß
in Mecklenburg.



Der Winter.

(1890).

Wanddekoration für ein Schloß in Mecklenburg.

in dem Schoße anderer Nationen im kommerziellen, geistigen und künstlerischen Leben eine Rolle spielen, die der der Hechte im Karpfenteiche ähnelt. Das läßt sie auch allem Akademischen abhold sein; legen wir den Schulmaßstab an, so kann keiner der drei zeichnen oder malen. Für Menzel ist ein Gemälde Israels nicht weit genug gebracht, und Klingers Akte sind anatomisch treuer als die der badenden Jungen eines Liebermann; Israels sagt von sich, daß außer Millet niemand so wenig zeichnen und malen gekonnt hätte wie er, und dabei so gute Bilder gemacht hätte. Aber sehen wir die Sache von der anderen Seite an, was unserer Empfindung mehr giebt, ein mit unglaublicher Menzeltreue und Menzelgrazie durchgeführtes Chorgefühl, oder eine in breiten Flecken gegen den abendlichen Himmel gesetzte Silhouette eines Israels; in weissen Zeichnung mehr Bewegung, mehr lebendiges Leben steckt, in der eines Liebermann oder eines Klinger, da giebt es schon ein anderes Resultat. Das Gemälde eines Israels braucht keine Durchführung, die Zeichnung eines Liebermann keine akademische Korrektheit. Wenn ich eine Sprache ganz beherrsche, in ihr rede, denke, träume, dann habe ich die grammatikalischen Regeln vergessen, die ja eigentlich Abstraktionen sind; und solange ich noch mit ihnen konstruiere, beherrsche ich die Sprache nicht.

Um noch einen Augenblick bei dem zu verweilen, was wir als raffentypisch-jüdisch in der Malerei anzusprechen wagen, so erscheint es mir auffallend, daß wir bei den drei genannten Malern — vor allem bei Pissarro und Liebermann — eine so innige, schier brünstige Naturliebe, einen so sensiblen Natursinn, und vor allem eine so außerordentliche Naturfrische finden. Wenn nicht das Wort so trivialisiert wäre, so würde man von „Erdgeruch“ sprechen dürfen. Ich nannte das auffallend, weil es eine Eigenschaft ist, die bei den sonstigen jüdischen Künstlern schwächlich und sogar selten ist, wenn sie nicht ganz fehlt. Der Jude ist Städter und hat nur geringen und nicht immer gesunden Natursinn. Ich erinnere mich unter meinen Mitschülern, soweit sie Juden waren, an keinen, der Interesse für Naturwissenschaften aufwies, hierin Kenntnisse besaß oder auch nur besondere Empfänglichkeit für Natureindrücke zeigte, während sie sich sonst auf allen



Kinderbildnis (1896).
Eigentum des Künstlers.



Die Frau mit den Ziegen (1890).
Im Besitz der Königl. Pinakothek zu München.

möglichen und erdenklichen Gebieten tummelten. Nun würde das Argument, daß der Jude Städter ist, nicht gegen seinen Natursinn sprechen; sind doch alle großen Landschaftler des neunzehnten Jahrhunderts Städter gewesen, und hat gerade die Differenz zwischen Stadt und Land ihnen Auge und Sinne geschärft und verfeinert — sie waren der „Gast auf die Weile“, der auf die Meile sieht —, aber soweit ich blicke, ist der Natursinn des Juden eigentlich heute zurückgeblieben oder verfälscht. Einzig in dem Werk dieser Künstler ist er mir begegnet in jener Stärke, wie ihn das Alte Testament zeigt, in jener großen, erdfreudigen, biblischen Einfachheit und zwar ohne Sentiments, als volle, reine Hingabe. Jedenfalls können wir feststellen, daß der Natursinn der Rasse nicht verschlossen ist, in ihr schlummert und unter günstigen Bedingungen erweckt wird.

II.

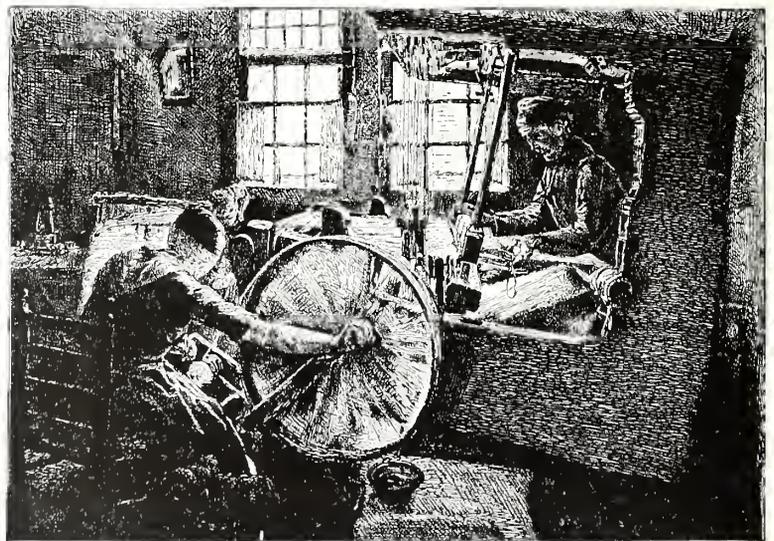
Der Lebensgang Max Liebermanns zeigt bisher nur eine aufsteigende Kurve, und das will etwas bedeuten, denn der Mann ist heute sechsundfünfzig Jahre alt. Die Kurve steigt früh jäh an und bleibt durch drei Jahrzehnte in der



Schreitender Bauer (1894).
Museum zu Königsberg.

Höhe. Als ein Mensch von 25 Jahren weiß er nicht nur, was er will, sondern selbst was er kann. Man sehe sich einmal die „Gänserupferinnen“ an und vergegenwärtige sich, daß Liebermann 1847 geboren ist, und daß das Bild 1872 entstand. Nun ja, es ist Courbet und Munkacsy darin; die Malweise, die Farbenplättchen, die Entwicklung aus asphaltigen Tönen, der Kampf um das Licht, das Ringen mit dem Hell Dunkel sind Probleme, die die Zeit bewegen. Die deutsche Malerei ging nach langer Unfruchtbarkeit das erste Mal wieder mit neuen Gedanken schwanger und war erfüllt vom Sehnen nach Mutterchaft. Aber rechnet das ab — oder rechnet es zu — ihr habt in der Arbeit des Fünfundzwanzigjährigen den ganzen Mann. Er hat sich in Außerlichkeiten mit der Zeit ge-

ändert, er ist mit ihr mitgegangen, ja ihr vorangeschritten, er hat Eindrücke von holländischer Kunst der Glanzzeit und der Gegenwart empfangen, Courbet kennen gelernt, Millet, hat sich dem neuen Farbsehnen des französischen Impressionismus nicht verschlossen, ist Hellmaler geworden — kurz, er hat am eigenem Leibe die Entwicklung der Malerei in Deutschland von 1870 bis 1903 gespürt, geschaffen — aber der Kern, das Innerste in ihm hat sich nicht geändert, ist nicht betroffen worden; das war ja nur Mantel, Sprache, Ausdruck, Umsetzung der Empfindung, die, ob Asphalt, ob grau, ob licht, ob gold, die gleiche bleibt. Wo hat nur solch junger Mensch von 25 Jahren das her? Wie kann er nur das stille, mürrische Gesicht einer älteren Frau, die in Arbeit und Arbeit ihr Leben verbrachte, in all seinem Ernst, seiner Geschlossenheit, seiner zähen und schwerflüssigen Denkhätigkeit uns erschließen, so wie es keiner vor ihm und keiner nach ihm erschloß? Die Frage



Die Weber (1883).



Waisenhaus in Amsterdam (1881).
Im Besitz des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M.

beantworten, hieße die Entstehung des Lebens erklären können. In diesem Bilde ist schon das ganze Programm seiner Kunst enthalten, der Mangel jedes Anekdotischen; nicht erzählen, darstellen, vergegenwärtigen soll die Malerei. Damit ist naturgemäß das Verbannen der Empfindung hinter die Oberfläche verknüpft. Sie ist feiner, leiser, aber sie ist nichtsdestoweniger vorhanden; und wenn du sie zu suchen verstehst, so wird sie dich stärker packen als dort, wo sie dick unterstrichen ist und dir entgegen springt. Das ganze Programm Liebermannscher Kunst ist in den Gänserupferinnen. Die Kunst vergegenwärtigt, sie erzählt nicht; die Menschen, sie arbeiten im biblischen Sinne um ihr täglich Brot, einfache, harte, freudlose Arbeit; oder sie leben ein ruhiges Dasein dahin, voll schlichter Beschaulichkeit, wie Kinder, die von einem Tag zum andern hinüberträumen. Die künstlerischen Probleme sind hier schon scharf umzogen, es sind die, die Liebermann sein Lebtag beschäftigt haben; sie sind wie die seelischen, die einfachsten von der Welt, die Grundprobleme der farbigen Wiedergabe. Die Farbe; das Licht; die Raumbegabung durch beides; die Erweckung einer Empfindung von drei Dimensionen in der zweidimensionalen Fläche; und die Darstellung der Bewegung. Jede künstliche Gruppierung und Komposition ist vermieden; nichts ist in Pose gesetzt, blickt

aus dem Bild heraus; wir sind unbeobachtete Beobachter; man kokettiert nicht mit uns, weiß nicht einmal, daß wir vorhanden sind; wir sehen vielleicht durch eine Thürspalte den Ausschnitt eines Raumes, nicht sonderlich raffiniert abgeschnitten, oder bizarr im Augenpunkt gewählt, wie das vielleicht ein Degas mit künstlicher Willkür thut, aber immerhin ungezwungen und einfach. Nach den ungeschriebenen Gesetzen einer neuen Kompositionsweise, die kein Schema, keine lineare Gruppierungen kennt, sondern die Flecken verteilt, mit der Farbe, dem Licht, dem Raum rechnet, wird bei der Schöpfung des Bildes vorgegangen. Die Lichtführung ist für die Raumgestaltung von zwei Seiten angenommen, von vorn und von hinten. Käme sie nur von vorn, so würden die Menschen und Gegenstände als Relief erscheinen; von hinten als Silhouette; diese doppelte Lichtführung modelliert sie plastisch heraus. Später ist Liebermann soweit gegangen, daß er, wie in der Stachscheuer, das Licht von vier Seiten annahm, und die Figuren vollkommen von Licht umflossen sein ließ, statuarisch; mit dem Licht die Form gestaltend, mit dem Licht den Raum erfüllend. Dann ist vor allem



Lesende Dame.



In den Dünen (1895).
In der städtischen Galerie zu Leipzig.

die Darstellung der Bewegung, die den jungen Künstler interessiert, und mit der er bis zum heutigen Tage ringt. Man sehe sich einmal die Gänserupferinnen auf diesen Reichtum von einfachen Bewegungsmotiven hin an. Wie tausendmal hat Liebermann arbeitende Hände und Arme gemalt und gezeichnet, in jedem Tempo. Ein Bild, wie die Frau mit der Siege in den Dünen, ist ganz auf Zug und Gegenzug, auf Bewegung komponiert; das Sonnenlicht giebt er nicht als breite Flächen, sondern als Spiel von Flecken, als Bewegung. Während erst seine Bewegungsprobleme etwas Schweres haben, werden sie mit der Zeit immer impressionistischer. Er liebt flinke Mädchenhände von Stickerinnen, alte zitterige Singer greifer Näherinnen, die über der Arbeit zu tanzen scheinen. Er hat Gewühl und Gewimmel dargestellt, Menschenmassen, die sich auf Märkten durcheinanderschieben, Laubmassen in ewig zitternder Bewegung der Wedel, von der Sonne zerfressen. Was ist ihm Licht anders als Bewegung; mit immer wachen Nerven ist er seinem Spiel nachgegangen, immer von neuem mit ihm ringend, immer vor neuen Problemen stehend. Der Licht hunger ist einer der charakteristischsten Züge der jüngsten Vergangenheit, und ich halte ihn für gesunder und nutzbringender für die Menschheit, als die zwecklose Sonnensehnsucht



Mutter und Kind (1878).
Ölgemälde. Im Privatbesitz, Hamburg.

daß er alles kann, alles mit neuen, eigenen Augen sieht. Er gilt als der Schilderer Hollands; italienische Luft wäre nichts für ihn — und er bringt von einer Reise Studien heim, die eklatant das Gegenteil beweisen. Du schätzt ihn als den Figurenmaler, aber sieh, er ist ebenso sehr Landschaftler, hat ebensoviel Verdienst um das Neue an Beleuchtung und Stimmung, das uns heute der Innenraum zu geben weiß. Du schätzt ihn in seinen großen Monumentalgemälden, aber derselbe, der hier die Kühnheit und Herbeheit der Empfindung eines Franz Hals hat, ist daneben gleich wieder fein, zart und berückend lebenswürdig. Es giebt kleine Bilder von ihm, Studien von nahenden Waisenkindern, eine Reihe Näherinnen auf einer Bank vor dem Hause, von einem Charme, daß man ein Gedicht in Prosa darüber schreiben möchte. Ich wüßte nicht, wo in der Malerei mir süßere und stillere Lyrik be-

der letzten Tage. Ich kenne ein kleines Pastell von Liebermann — ein helles, altväterliches Stübchen aus Hamburg —, vor dem man wirklich das Licht singen hört. Liebermann hat laufende Pferde gemalt; wie prächtig sind seine laufenden Schulkinder, oder die sich haschenden Waisenmädchen des Hintergrundes auf jenem berühmten Bilde. In seiner Spinnstube schnurren die Räder, vor seiner Walkerei hören wir klatschen und schlagen. Er hat die Bewegung in seinen besten Werken bis zu bisher unerhörter Monumentalität gesteigert. Und er hat sie bis ins feinste, reichste Spiel zerfasert in anderen, stilleren Schöpfungen. Das ist überhaupt das Bewundernswerte am Werke Liebermanns, nicht daß er einmal eine gute Arbeit gemacht hätte, oder deren zehn, sondern



Münchener Bierkonzert (1883).
Im Besitz des Herrn v. Kauffmann, Florenz.

gegnet wäre. — Heute kommen im Kunsthandel und auf Ausstellungen viele Arbeiten vor, die Liebermann in den siebziger und achtziger Jahren geschaffen hat; und jetzt sieht man eigentlich erst seine ganze Größe. Von Jahr zu Jahr ist Fortschritt und Häutung; alle Werke sind Kinder eines Vaters, ähnlich wie Brüder, und verschieden wie Brüder. Jedes Werk bezeichnet eine ganz bestimmte Staffel in der Entwicklung der jüngeren Malerei. Die „Gänserupferinnen“, der „Runkelpark“, und von ihnen welcher Schritt bis zum „Altmännerhaus“, den „Waisenkindern“! Und von diesen wieder welcher klafferweiter Sprung zu den „Netzflickerinnen“ und der „Frau mit den Ziegen“, und dann weiter bis zu den „badenden Knaben“ und der „Papageienallee“. Jedes Werk steht als Merkstein an seiner Stelle und jedes bezeichnet die Höhe, welche die Kunst der Farbe, die Probleme, die zu erschließen sie sich bestrebt, in jenem Jahre oder Jahrzehnt erreichte; es ist die Pegellinie, die den höchsten Stand anzeigt. Das macht — neben dem künstlerischen Wert — Liebermanns Werke so begehrt; schafft seinen Ruhm, seine Stellung in der modernen Malerei — nicht einzig als großer Künstler, als Anreger, Neuerer, Erzieher; er hat einen gewaltigen Einfluß auf das Kunstleben gewonnen, und fast alle fortschrittlichen Elemente haben sich ihm ange-



Die Gänserupferinnen (1878).
In der Königl. Nationalgalerie zu Berlin.

schlossen, und doch ist es bezeichnend für die Stärke der Persönlichkeit, daß er keine Schüler, ja nicht einmal Nachahmer hat.

Unter dem Eindruck von Courbet und Munkacsy schafft Liebermann die „Gänserupferinnen“. Seine späteren Werke haben es überboten, aber schon hier fühlt man die Löwentatze. Es ist merkwürdig, wie frühreif diese Generation von Rebellen war, die sich von der Ueberlieferung des Nichtmalenkönnens befreite. Leibl war doch wenig älter, als er seine prachtvollen, saftigen Pariser Stücke schuf; Trübner steht mit 21 Jahren als Landschaftler auf der Höhe der heutigen Schotten; und Liebermanns Programm klingt schon aus diesem ersten Bild. Erst später, 1873, lernt der junge Maler Paris und Holland kennen. In Barbizon sieht er noch Millet; das bleibt nicht ohne Einfluß auf ihn; in Holland tritt er Israels nahe, und Holland wird von da an die Heimat seiner Kunst. Wir finden bei Liebermann Arbeiten, die an die alten Holländer erinnern: Ansichten von Grachten, die an den Delfter Vermar und Berkheyden gemahnen; hinter dem Bildnis des Bürgermeisters Petersen steht Franz Hals; aber niemand der Holländer von heute oder von ehemals hat das Land mit seinen Augen gesehen. Jan Veth — nicht einzig ein Maler, auch ein Kunstkritiker, der etwas zu sagen hat — lobt als kompetenter Richter zwar, daß Liebermanns Kunst echt holländisch wäre, aber ich finde, Holland ist ihm doch nicht mehr wie ein äußeres Gewand, sonst stände er in näherer Beziehung zur heutigen Kunst Hollands. Das, was er brauchte, konnte er nirgends in einfacheren und klareren Formen finden wie dort, und deswegen verliebte er sich in Land und Leute. Die blendenden Luftspiele über den weiten Ebenen, die Gliederung derselben in Horizontalen, aus denen die Vertikalen der Menschen fest, stämmig, wie Bäume emporwachsen, der ruhige Ernst, die Geschlossenheit aller Silhouetten — mußten ihm zusagen. Und vor allem, wo konnte sein wunderbarer Tonfönn reichere Anregung und Befriedigung finden als hier, wo eine silbrige, ewig wasserfeuchte Luft alle Farben wie unter einem feinen Schleier eint? So wurde Holland die Heimat seiner Kunst, und doch hat er uns nicht Fremdes von dort gebracht.

Er hat das schlicht Menschliche herausgeschält, das mit geringer Differenzierung in der ganzen Welt gleich bleibt. Das Land, der Mensch darauf, etwas Vieh, das ihn nährt und begleitet; des Menschen vegetatives Dasein und seine Bethätigung; der



Badende Jungen.

Wechsel der Generationen, Männer, Kinder, Greise — kurz: das alte, ureinfache Lied, das seit Jahrtausenden nicht ausgefungen wurde, singt er. Die Jahre bis 1879 bringt der Wandernde, Reifende im Auslande zu. Die „Konservenmacherrinnen“ — in Wei-



Kuhhirtin (1894).

mar begonnen — werden vollendet, und 1876 entsteht als bedeutames Werk das erste von monumentalem Zug, der „Kunkelpark“. Der Horizont der herbstlichbraunen Landschaft ist hoch gelegt, und in einer Reihe stehen die großen Kontouren von Männern und Frauen, hier schaffend, dort einen Augenblick von der Arbeit ruhend. Wer das Bild kennt, dem wird jene aufrechtstehende Figur der Frau, die sich auf eine Hacke stützt, unvergeßlich sein in ihrem stillen Ernst. 1878 kehrt er nach München zurück. 1879 wählt er seinen ersten biblischen Vorwurf: „Jesus als Knabe im Tempel“. Die Natürlichkeit, mit der er das löste — und vor Uhde und besser als Uhde —, die schlichte Ungezwungenheit, mit der er den kleinen, mit den Händen gestikulierenden, blondlockigen Knaben zwischen diese großen, bärtigen Männer mit langen Raftanen stellte, erregte als Profanation des Heiligsten einen Sturm der Entrüstung im klerikalen München. Man ging bis an den Prinzregenten, daß das Bild aus der Ausstellung entfernt werden müsse. Vielleicht ist durch diese Szenen etwas in Liebermann verschüttet worden, daß er, der die Bibel als Lektüre so liebt, nur selten wieder zu bib-



Holländische Waisenmädchen (1885).

Im Besitz der Kunsthalle Hamburg.

lijchen Vorwürfen griff. Und dabei scheint er der einzige unter den heutigen Malern, der hierzu prädestiniert wäre durch seine Einfachheit und Stärke. Er würde es verstehen, überall den einfach-menschlichen Vorgang herauszuschälen, den Urgrund bloßzulegen, mit schlichter Innigkeit, ohne sich in Mystizismus oder Ekstasen zu verlieren. Die nun folgenden Jahre in München bringen von dem Künstler Schlager auf Schlager; eben jene Werke, deren Größe und Bedeutung wir jetzt erst ganz durch die Entfernung von zwei Jahrzehnten sehen und erkennen. Licht und Sonne zieht sieghaft ein. Sie gefallen uns eigentlich besser, diese Arbeiten der achtziger Jahre, als die späteren, weil sie einfacher sind, zurückhaltender, durchtränkt von einer stillen, vornehmen Poesie. Da kommen das „Altmännerhaus“, die „Waisenmädchen“, die „Schuhmacherwerkstatt“, die „Strumpfstopferin“, ein altes Strauchen am breiten Fenster — alles heute standard works. Wenn wir sie jetzt betrachten, so erscheint uns schon manches daran konventionell; das eben entdeckte Licht ist eigentlich noch

anders gesehen, wie es das heutige Auge erblickt, es ist noch keine Verbindung mit den Körpern eingegangen, die es umstrahlt, es führt ein Eigenleben, ist materiell; es sitzt an den Körpern, man meint es abkratzen zu können; es ist weißes Sonnenlicht, nicht goldiges, wie er später malte, nicht rotes und goldenes, wie es jetzt in seiner „Papageienallee“ am Boden in breiten Flecken erglüht. Die Verve des Pinsels, der breite Meistervortrag, der seine Arbeiten zu Beginn der neunziger Jahre auszeichnet, haben diese der achtziger Jahre noch nicht; die Formate sind kleiner, und alles auf ihnen ist intimer, zierlicher, poetischer. Die grandiosen Silhouetten, die riesenhaft in den Himmel schneiden, hat er noch nicht gefunden. Hier sind gleichmäßig Landschaften, Freilichtbilder, wie Innenraumstudien gegen die Lichtquelle gesehen und von prächtiger Räumlichkeit mit feinsten Versenkung in die luminaristischen Effekte geschildert. Das Licht führt ein Eigenleben, ist bestimmend, raumbildend; alle Schatten sind gebellt und gelöst. Besonders raffinierte Lichtstimmungen, farbige Sonnenuntergänge, die eine Landschaft oder einen Innenraum blau oder rosig überhauchen; erste



Schusterwerkstatt (1881).
In der Königl. Nationalgalerie zu Berlin.

Morgendämmerung oder den blauen Schein weiter Schneeflächen findest du bei Liebermann nicht; er kennt keine Stimmungsmalerei; das Einfachste ist ihm Problem genug. Stilles Licht sonniger Tage und gleichmäßige Helligkeit leicht bedeckten Himmels, welche allem, dem Grün des Grases, dem Rotgrau der Wände, einen Silberschimmer giebt; laubüberdachte Höfe und Gänge, durchspielt und durchfressen von einem Gewebe von Sonnenstrahlen — das hat ihn sein Lebtag hinlänglich und ausreichend beschäftigt. Die Beschränkung, bei anderen Kleinheit, wird bei ihm Verdienst.

Eine ganze Reihe mehr oder weniger bekannter Werke gliedern sich den wichtigen genannten an, bis endlich nach 1888 die größte Periode seines Schaffens beginnt, die Monumentalwerke des Naturalismus verwirklicht werden. Diese Arbeiten von altmeisterlicher Breite und altmeisterlicher Kraft zeigen erzgegoffene Silhouetten, umwogt von der Luft, geschmiedet im Licht des weiten Himmels, der sich wie eine Riesenkuppel über ihren Häuptern wölbt mit windzerrissenen Wolkenstreifen und heller Linie des Horizontes. Nichts wie Menschen, Boden und Himmel; der arbeitende Herr der Welt und zugleich das armselige, zweizinkige Wesen, von dem König Lear spricht. Eine ungeheure Weite des Raumes ist zwischen den Rahmen gepreßt, einfach gegliedert und doch tausendfach bewegt vom Spiel des Lichtes und der Luft. Das sind die „Netzflickerinnen“ (1888) und die noch machtvollere „Frau mit der Ziege“, sicherlich eine der stärksten, wenn nicht gar die stärkste Offenbarung der modernen Malerei. Wie der Arm dieser alten Frau zieht, wie die hagere Muskulatur spielt, — man sollte nicht glauben, daß die Malerei, die doch einen Zustand darstellt, so eine Reihe flüchtigster Momente in eins bannen könnte, vollstes Leben vortäuschend. Von ähnlicher Wirkung sind der „schreitende Bauer“ (1894) und der „ruhende Bauer in den Dünen“. Aber in jedem dieser Werke ist ein anderes Wollen, eine andere Grundstimmung des Lebens in biblischer Einfachheit und Stärke zum Ausdruck gebracht. Es ist doch eine merkwürdige Tatsache, daß dieser Maler, der in allen Bildungsgütern und allen Raffinements der Zeit gekocht ist, der in einem Museum voll schönster, erlesenster und raffiniertester Kunstwerke lebt, in seiner eigenen Kunst nichts weniger wie raffiniert wirkt, nur beim Schlichtmenschlichen verweilt; nicht aus *dégoût*, nicht ein falsches Schäferspiel treibend, wie ein müdes Rokoko, sondern *intima de corde*. Mitte der neunziger Jahre verläßt Liebermann mit einmal diese neue Bahn; die Formate werden wieder klein, die Vorwürfe intim, und er, von dem man glaubte, daß er seine Höhe erreicht, nimmt einen neuen Flug. Der Impressionismus Frankreichs mag ihm hier als Ansporn dienen. Seine Farbe wird reich, goldig, breit auch in kleinen Vorwürfen; mehr und mehr dringt Sonne in sein Werk. Der Reichtum, die Vielheit der Bewegung wird bis an die Grenze des Darstellungsmöglichen gesteigert; wir haben Tennispielende von ihm und Hokeyspieler auf jagenden Ponies. Von der Ueberlegung ausgehend, daß das Augenblicksbild der Natur, welches die reichste Bewegung, die größte Srische aufweist — wenn wir länger daselbe Bild anblicken, so erstarrt



Reiter am Strande (1900).
Ölgemälde.

es — nicht alles mit gleicher Schärfe uns zeigt, sondern nur Flecke giebt, das Charakteristische, das Springende scharf betonend, das Nebensächliche vernachlässigend, kommt Liebermann zu einer prächtigen Lebensfülle. Neue Motive sucht er, in denen sich reiches Leben bethätigt, im Spiel der Sonne auf dem Gemäuer, im Hüpfen der Strahlen, im Gewühl der Märkte, im Ziehen der sonntäglichen Kirchgänger und im Spazieren der Mädchen in breiten Baumwegen. Es kommen die badenden Jungen, die Biergärten, die Reiter am Strande, jene wunderfame, farbenreiche und farbenprächtige „Papageienallee“, schön, satt, tief. Sind bei den „Waisenmädchen“, in dem „Altmännerhaus“ noch eine Reihe scharfgeschnittener, charakteristischer Typen bis in die letzten Winkel über das Bild verstreut, so opfert Liebermann der Lebensfülle, der Illusion der Wirklichkeit zu Liebe jetzt diese Details. Der Mensch ist ihm weiter nichts wie ein charakteristischer, farbiger Fleck, der da an irgend einer Stelle des Bildausschnittes steht. Das Bild selbst, in dem sonst noch die letzten Nachklänge einer

linearen Komposition zu spüren waren, ist ganz und einzig von jener neuen Kompositionsweise bestimmt, von Flecken, Farbe, Licht, Raum gegliedert und regiert. Bewegungsmotive, die Absicht oder Kraft erfordern, werden selten, dafür sehen wir desto häufiger das Momentane, Raumzubannende, Raumerschlossene. Koloristisch kommen neue Seinheiten; konventionell erscheint uns heute — ich betone das „heute“! — manches an der Farbenskala der achtziger Jahre; frei, neu, aber keineswegs reich die in helles Silbergrau getauchte der neunziger; und welch ein Reichtum offenbart sich jetzt in den „badenden Knaben“ oder in der „Papageienallee“! Wie diese kreisbenden rosa, roten und blauen Gefellen aus der fernen Zone da aus dem grüngoldenen Dämmer des Laubschattens blicken — das ist von neuer, erlebener Schönheit.

* * *

Jetzt habe ich Liebermanns Werk bis zu dem heutigen Tag verfolgt und wie wenig doch dabei von ihm gesagt und namhaft gemacht. Du wirst den Proteus nicht fangen! Wo sind seine Bildnisse, seine Kinderstudien, seine Zeichnungen, seine Radierung, alle diese tausend feinen Dinge, kleine und große Studien, die dir Ereignis wurden? Ich erinnere mich da an einen Schweinekoben mit jungen, rosigen Serkelchen — ein Schweinekoben mit seinen Insassen, der ein Gedicht war! „Und wenn du die Welt durchstreiffst, du wirst nichts finden,



Arbeiter im Rübenfelde (1876).



Holländische Dorfstraße (1885).
Im Provinzialmuseum zu Hannover.

was häßlich, gemein und des Künstlers unwürdig wäre.“ Ja, wo ist das alles? Wo ist etwas über seine Farbe gesagt, seine Kunst und Größe der Zeichnung? Er malt mit dem Stift, mit der Kohle; er hat einen besseren Sinn für das Konstruktive eines Gesichtes, eines Körpers, als alle die, welche in rastloser anatomischer Treue aus dem Menschen ein Stillleben von Haut und Muskeln machen. Seine Bildnisse berühmter Männer, eines Meunier, Sontane, Hauptmann, Virchow, sind ohne jede Schminke mit dem stillen, festen Ernst, wie der Mann dem Mann gegenüber treten soll; sie posieren nicht und machen keine genialischen Augen, wie bei Lenbach; aber man wird dafür von der Stärke der Persönlichkeit desto reicher und kräftiger überzeugt. Die übrigen Bildnisse gelten der Familie. Das Antlitz eines Menschen hinschreiben ist eine heilige Handlung, und der Maler sollte nicht jedes Alltagsgesicht, das ihm ganz gleichgültig ist, auf die Leinwand bringen; dann kommen eben solche Dinge dabei heraus, wie sie bei uns zu Hunderten jede Ausstellung verunzieren. Liebermann hat Eltern, Frau und Kind gemalt –



Kleinkinderschule.
Ölgemälde.

oft; vor allem von seinem Kinde hat er eine Unsumme von Bildnissen geschaffen, die Chronik des Werdens hingeschrieben. So etwas halte ich für die vornehmste Aufgabe der Malerei. Er hat die Kleine nicht mit den Augen einer verliebten Großmutter gesehen, sondern mit der stillen und innigen Zuneigung, ohne jeden Gefühlsüberschwang, wie sie ein Vater zu seinem Kinde empfindet, und das hat den Arbeiten eine innere Liebenswürdigkeit gegeben, die mehr wiegt als äußere Anmut. Er hat das Kind hundertmal gezeichnet: spielend, lesend, stillsitzend. Wie hat überhaupt Liebermann Kinder geschildert, uns Neues gelehrt für ihre Betrachtung! Er hat nie Witze über das Kind gemacht — das Leben ist ihm überhaupt zu heilig, um Witze darüber zu machen — nie Anekdoten von ihm erzählt, und doch, wie hat er uns für das Kind die Augen geöffnet: daß wir es sehen in seiner vegetativen Lustigkeit, in seinem Dabindämmern, in seinem komischen Ernst, der entzückenden Plumpheit der tapsigen, ungelenken Bewegungen! Welcher Ausdruck von Treue, Zutraulichkeit, von Scheu und Erstaunen liegt in den Bauernkindern, die er malte, und die uns das hübsche Wort illustrieren, daß Kindheit

vor niemandem kriecht. Immer mehr dringt auf mich ein: da sind die dekorativen Arbeiten, seine glücklichen und starken Versuche, aus seiner Malerei eine einfache und großzügige Flächenkunst abzuleiten; da sind die Pastelle aus Hamburg, aus Italien; ein Material, in dem der Impressionismus seine delikatesten Wirkungen erreichte. Da sind die Radierungen, die von vielen über alles geliebt werden, und die einen Kunsthistoriker, dem sie durchaus nicht in sein Schema der Graphik der Gegenwart passen wollten, zu den Worten hinrissen, daß Liebermann das Schreckenskind der modernen Graphik wäre. Den Hauptunterschied zwischen den Zeichnungen eines Liebermann, eines Menzel oder eines Klinger versuchte ich schon zu deuten; Liebermann hat das Recht, die Grammatik zu vergessen, er, der die Sprache in ihren feinsten Abwandlungen, wie in den größten und treffendsten Worten der Straße beherrscht.



Kartoffelbuddler.



Bierkeller in Rosenheim (1892).

Subskriptionsbasis:

Subskribenten erhalten für M. 20.— (vorausbezahlbar) Bücher im Werte von M. 30.— Ladenpreis.

Zur Subskription des ersten Jahres (Okt. 1902—1903) gehören u. a.

Jüdischer Almanach 5663

Redigiert von BERTHOLD SEIWEL und E. M. LICIEN.

Ladenpreis gebunden M. 6.—

Junge Harfen

Eine jüdische Gedichtsammlung (Deklamatorium). Herausgegeben von BERTHOLD SEIWEL.

Preis M. 1.50. Kartonniert mit Goldschnitt M. 2.—

Eine Jüdische Hochschule

Zweite Auflage. Preis M. 1.— (Für Subskribenten des Verlages gratis.)

Jüdische Künstler

Herausgegeben von MARTIN BUBER.

ISRAELS, URV, LICIEN, LIEBERMANN, SOLOMON und EPSTEIN in ihren Hauptwerken mit Essays von Fritz Stahl, Alfred Gold, Franz Servaes, S. L. Benfusan, Georg Hermann.

Ladenpreis gebunden M. 10.—

Die Juden als Rasse

Preisgekrönte Abhandlung von Dr. J. M. JUDT.

Mit zahlreichen Tabellen und Illustrationen. Ladenpreis in Original-Leinenband M. 5.70

In Vorbereitung:

Skizzen und Erzählungen

von Ch. D. NOMBERG.

Aus dem Hebräischen und Jüdischen übersetzt von J. ELJASCHOFF & BERTHOLD SEIWEL.

Ausgewählte Essays von Achad ha-am

Aus dem Hebräischen übersetzt von Dr. ISRAEL SRIEDLAENDER.

Ausgewählte Novellen von J. L. Perez

In der Uebersetzung von MATTHIAS ACBER.

Außerhalb der Subskriptionsbasis sind in unserem Verlage erschienen:



Herausgegeben von Davis Trietsch.

Jahrgang 1902 in Original-Leinenband M. 4.—

Jährlich 240 Seiten in zwanglosen Heften. Abonnement 1903 M. 3.—, Ausland M. 3.50

JUEDISCHE STATISTIK

Herausgegeben vom Verein für Jüdische Statistik. Redaktion: Dr. Alfred Nossig
Ladenpreis M. 7.—, in Original-Leinenband M. 8.50.

DIE JUDENMASSACRES IN RISCHEW

von Told.

Authentische Materialien über die furchtbaren Ereignisse nebst einer Gesamt-
Schilderung der russisch-jüdischen Verhältnisse und einer Erklärung der Exzesse.
Mit einem Weiheblatt von E. M. Lilien und Illustrationen nach Photographien.

Dritte Auflage · · Preis M. 1.—.

ACBAD BA-AM

Ein Denker und Kämpfer
der jüdischen Renaissance

von Mathias Ader · · Preis M. 1.—.

DIE ENTSTEHUNG DES JUDENTUMS

von S. Lublinski · · Preis M. 1.—.



GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00893 0576

